第 50 卷 第 1 期
2013 年 1 月

北京大学学报 (哲学社会科学版)
Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)

Vol. 50, No. 1
Jan. 2013

追寻唐诗的声韵之美
——兼论明人的学诗路径

张摇毅
(南开大学 文学院, 天津摇300071)

摘摇要: 由具体而微的声韵、体制入手,倡言“诗必盛唐”而追摹唐诗特有的声情和神韵,是明前后七子及其追随者的学诗路径。明代诗人对唐诗的审美接受和理论阐释,经历了从浑厚圆融的声响、音调模拟,到具体而微的格律用韵分析,再超越声律格调而走向对诗之兴象风神的审美感悟,这样一种探索唐诗声韵之美的曲折过程。与审音辨体的“格调”论相伴随,对唐诗“神韵”的揭示和阐释,一直影响着明代唐诗接受的走向,虽说还不能完全准确把握唐诗的韵外之致,但对唐诗美典奥秘的领会已逐渐趋于深入。

关键词: 唐诗; 声律; 音节; 格调; 神韵

中图分类号:I 207. 2摇摇**文献标识码:**A摇摇**文章编号:**1000-5919 (2013)01-0116-11

摇摇与宋人学唐诗多注重其语意结构而在意新语工上下工夫不同,明人的唐诗接受多从对唐诗声调体格的仿效入手,用心追寻唐诗的声韵之美,导致了“格调”论的流行和“神韵”论的产生。李东阳可以说是明代以“格调”论唐诗的第一人,他偏重于从格律与声调的关系来论说唐诗,非常重视诗歌的音乐美。“前七子”的领袖李梦阳、何景明,以格调论唐诗而注重体格与音调的关系,他们有关作诗以唐音为尚是否还要法其体式的论辩,问题的核心也在诗的声调音节上。唐诗的美体现在声韵、体格、兴象和意境等各个方面,见于声色格调而观止于风神情韵。以谢榛、王世贞和李攀龙为代表的“后七子”,以及胡应麟、许学夷和陆时雍等诗论家,除审音辨体更加细致之外,还注重领会唐诗的兴象风神,涉及对“韵外之致”的唐诗神韵的审美感悟。

一

李东阳论诗主张“音响与格调正相称”,历来被认为是明代唐诗接受格调论的开山者,但“格调”一词并非李东阳首创,至少从宋代开始就已经被大量使用了。它原为音乐术语,在宋代被用来形容诗歌风格。如王禹偁的《和庐州通判李学士见寄》之二:“庐江地近音尘断,何逊诗来格调清。”① 王令的《谢几道见示佳什因次元韵二首》其二:“清新格调空吟讽,猥冗言辞自咄嗟。”② 都是以格调形容诗歌风格的清新。杨万里为《东野农歌集》作序时,引戴昺诗云:“安用雕锼呕肺肠,辞能达意即文章。性情元自无今古,格调何须辨宋唐?”③ 以为无须用“格调”来分别唐音宋调。至明代,“格调”一词除具风格的含义外,还被用来泛指某种诗的体格,如高棅《唐诗品汇》说:“乐天每有所作,令老妪能解则录之,故格调扁而不高。”④ 陈谟《秋云先生集序》云:“余不及见其著

收稿日期:2012-10-16

作者简介:张毅,男,云南曲靖人,南开大学文学院教授。

①摇王禹偁:《小畜集》卷十,四部丛刊本。

②摇王令:《王令集》,上海:上海古籍出版社 1980 年版,第 199 页。

③摇戴昺:《东野农歌集》卷首,文渊阁四库全书本。

④摇高棅:《七言古诗叙目》,《唐诗品汇》,上海:上海古籍出版社 1988 年版,第 271 页。

⑤摇陈谟:《海桑集》卷五,文渊阁四库全书本。

述,而获其诗词。读之大概,律诗有廷筠、义山之风流;宫词得仲初、文昌之格调,变陈言为雅辞,发新意于众见。第之作者,允为名宗。”⑤明人用格调论唐诗时,开始偏重于“格调”的音乐质性,有就声律言格调的倾向。如胡俨《阅古作寄简子启八首之三》云:“声律精严格调难,更兼词气有波澜。性情吟咏随时见,雕琢何须刻肺肝。”①以声律言格调,显然是在强调其音乐性,但诗之格律与声调的关系则语焉不详。

李东阳关于“格调”说最有名的论点是:“诗必有具眼,亦必有具耳。眼主格,耳主声。闻琴断知为第几弦,此具耳也;月下隔窗辨五色线,此具眼也。费侍郎廷言,尝问作诗,予曰:‘试取所未见诗,即能识其时代格调,十不失一,乃为有得。’”②李东阳论诗强调“具耳”和“协音律”的重要,认为要识诗的“格调”,须用耳目辨声色,诗之“调”指诗歌的声响、音调,要用听觉去感受。他在《书沈石田诗稿后》中说:“夫形声之在天下,皆出于自然。然亦有诗歌以为声、藻绘以为形者。其大用之朝廷邦国,固未暇论,而闾巷山林之下,或不能无。若论其至,亦可以通鬼神夺造化。降于后世,乃流为技艺之末,而造其妙者,犹以为难。说者谓诗为有声之画,画为无声之诗,二者盖相为用而不两能。若诗之为声,尤其重且难者也。”③他以为将诗与求形似的绘画相提是自小其道,论诗取声而与音乐相并论方能得其要领。其《怀麓堂诗话》说:“乐始于诗,终于律。人声和则乐声和。又取其声之和者,以陶写情性,感发志意,动荡血脉,流通精神,有至于手舞足蹈而不自觉者。后世诗与乐判而为二,虽有格律,而无音韵,是不过为排偶之文而已。”④李东阳强调诗与乐血脉相连的关系,认为诗需有声韵之美,不仅近体要谐音律,古体也须自成格调。他说:“古所谓‘声依永’者,谓有长短之节,非徒永也。故随其长短,皆可以播之律吕;而其太长、太短之无节者,则不足以为乐。今泥古诗之成声,平侧长短、句句字字,摹仿而不敢失,非惟格调有限,亦无以发人之情性。若往复讽咏,久而自有所得。得于心而发之乎声,则虽千变万化,如珠之走盘,自不越乎法度之外矣。”⑤也就是说,诗要传世,除辞能达意外,还须合于音律而可歌可咏。

以声乐论诗而重格调,与推崇“盛唐之音”的格高调响不无关系。李东阳认为李、杜诗歌之所以高于其他诸家,就在于他们的乐调使用得当。他说:“陈公父论诗专取声,最得要领。潘祯应昌尝谓予诗宫声也。予讶而问之,潘言其父受于乡先辈曰:‘诗有五声,全备者少,惟得宫声者为最优,盖可以兼众声也。李太白、杜子美之诗为宫,韩退之之诗为角,以此例之,虽百家可知也。’予初欲求声于诗,不过心口相语,然不敢以示人。闻潘言,始自信以为昔人先得我心。天下之理,出于自然者,固不约而同也。”⑥明确提出作诗要以宫声定调。唐杜佑《通典》云:“宫生徵,徵生商,商生羽,羽生角,此伍声大小之次也。”宫声是构成乐调的最基本的元素,其他诸声皆从此正声产生,用宫声容易与其他声调搭配和谐,使得诗歌声调更婉转流畅,也更圆润优美。而角声介于高下清浊之间,比起宫声来,用好了清利畅达,一旦舛错则易流于尖怪晦涩。在评价温庭筠诗的名句“鸡声茅店月,人迹板桥霜”时,李东阳说:“人但知其能道羁愁野况于言意之表,不知二句中不用一二闲字,止提掇出紧关物色字样,而音韵铿锵,意象具足,始为难得。若强排硬叠,不论其字面之清浊、音韵之谐舛,而云我能写景用事,岂可哉?”⑦认为此联的成功不止在于物象描写,还在于声调清亮,如果读起来浊重哑涩,则难以产生诗的

① 胡俨:《颐庵文选》卷下,文渊阁四库全书本。

② 《怀麓堂诗话校释》,李庆立校释,北京:人民文学出版社 2009 年版,第 24 页。

③ 《李东阳集》第三卷,周寅宾点校,长沙:岳麓书社 1985 年版,第 203 页。

④ 《怀麓堂诗话校释》,第 1 页。

⑤ 《怀麓堂诗话校释》,第 20—21 页。

⑥ 《怀麓堂诗话校释》,第 64 页。

⑦ 《怀麓堂诗话校释》,第 53 页。

美感。

诗歌的声律格调并不容易把握，不仅异代不同声，同代之调也因作者、因地域而异。李东阳说："汉、魏、六朝、唐、宋、元诗，各自为体。譬之方言，秦、晋、吴、越、闽、楚之类，分疆画地，音殊调别，彼此不相入。此可见天地间气机所动，发为音声，随时与地，无俟区别，而不相侵夺。然则人囿于气化之中，而欲超乎时代、土壤之外，不亦难哉？"①他指出盛唐诸公与杜甫诗的声调就有所不同，盛唐人作诗注重声音的和谐悠扬，多用平声韵，而杜诗则别出一格。如"五七言古诗仄韵者，上句末字类用平声。惟杜子美多用仄。如《玉华宫》、《哀江头》诸作，概亦可见。其音调起伏顿挫，独为矫捷，以别出一格。回视纯用平字者，便觉萎弱无生气。"②杜诗艺术风貌的独特与其声调的不同凡响有关。不仅如此，在字句的安排上杜甫也独辟蹊径，使得音调更为劲健。所谓"诗用倒字、倒句法，乃觉劲健。如杜诗'风帘自上钩'，'风床展书卷'，'风鸳藏近渚'，'风'字皆倒用。至'风江飒飒乱帆秋'，尤为警策。"③杜诗因拗句倒字而生顿挫，别具一种声调之美。

唐代格律诗的形成和定型，使近体诗的声调与古体诗不尽相同。李东阳说："古诗与律不同体，必各用其体，乃为合格。然律犹可间出古意，古不可涉律。古涉律调，如谢灵运'池塘生春草'、'红药当阶翻'，虽一时传诵，固已移于流俗而不自觉。"④古诗不拘平仄、不讲对偶，其声调由自然的声音语气构成，而近体诗的声调则有格律为规矩。李东阳认为杜诗之所以好，是因为其"音响与格律正相称"，所谓"长篇中须有节奏，有操有纵，有正有变；若平铺稳布，虽多无益。唐诗类有委曲可喜之处，惟杜子美顿挫起伏，变化不测，可骇可愕，盖其音响与格律正相称；回视诸作，皆在下风。然学者不先得唐调，未可遽为杜学也。"⑤杜诗体现了"格律"与"声调"的完美结合。而"今之歌诗者，其声调有轻重、清浊、长短、高下、缓急之异，听之者不问而知其为吴、为越也。汉以上古诗弗论，所谓律者，非独字数之同，而凡声之平仄，亦无不同也。然其调之为唐、为宋、为元者，亦较然明甚，此何故邪？大匠能与人以规矩，不能使人巧。律者，规矩之谓；而其为调，则有巧存焉。苟非心领神会，自有所得，虽日提耳而教之，无益也。"⑥诗的格调由格律与声调构成，格律可以定型，而"调"却因地、因时、因人而有变化，一个时代有一个时代的声调，唐诗不能为古调，而后人诗又难以为唐调。

受唐人的影响，李东阳的诗歌创作也善用宫声，讲究音调和谐之美。他喜用平声韵，如《九日渡江》："秋风江口听鸣榔，远客归心正渺茫。万古乾坤此江水，百年风日几重阳。烟中树色浮瓜步，城上山形绕建康。直过真州更东下，夜深灯火宿维扬。"⑦平和的韵调、舒缓的音节，使诗的声调抑扬优美。其《夜过邵伯湖》云："苍苍雾连空，冉冉月堕水。飘飖双鬓风，恍惚无定止。轻帆不用楫，惊浪长在耳。"⑧在诗里注意使用叠字、联绵词和双声叠韵等形式，产生一种声调上联绵回环的韵律。再如"听绕泉声风飒沓，步斜庭影月扶疏。青山旧伴长留鹤，白发穷年自著书。"⑨"平沙浅草连天在，落日孤城隔水看。蓟北湘南俱入眼，鹧鸪声里独凭栏"等⑩，不仅字面清奇，而且读起来声音朗朗上口，极具音乐之美。他还曾经效仿杜

① 《怀麓堂诗话校释》，第179页。
② 《怀麓堂诗话校释》，第203页。
③ 《怀麓堂诗话校释》，第272页。
④ 《怀麓堂诗话校释》，第6页。
⑤ 《怀麓堂诗话校释》，第60页。
⑥ 《怀麓堂诗话校释》，第134页。
⑦ 《李东阳集》第一卷，第658页。
⑧ 《李东阳集》第一卷，第626页。
⑨ 《松江曹翁松趣轩》，《李东阳集》第一卷，第261页。
⑩ 《与钱大守诸公游岳麓寺四首席上作》之三，《李东阳集》第一卷，第635页。

诗的倒字倒句法,如云:‘风江卷地山蹴空,谁复壮游如两翁”,“不知城外春多少,芳草晴烟已满城”,论者曰:“非但得倒字,且得倒句”。①从声调到句法,李东阳均以唐音为准绳,以杜诗为典范。

二

继李东阳之后,李梦阳大力倡导“盛唐格调”,声称不读唐以后书,以为“汉后无文,唐后无诗”。②他说:“诗至唐,古调亡矣。然自有唐调可歌咏,高者犹足被管弦。宋人主理不主调,于是唐调亦亡。黄、陈师法杜甫,号大家,今其词艰涩,不香色流动,如入神庙坐土木骸,即冠服与人等,谓之人可乎?夫诗比兴错杂,假物以神变者也。难言不测之妙,感触突发,流动情思,故其气柔厚,其声悠扬,其言切而不迫,故歌之心畅,而闻之者动也。宋人主理作理语,于是薄风云月露,一切铲去不为;又作诗话教人,人不复知诗矣。诗何尝无理,若专作理语,何不作文而诗为邪?”③他认为唐诗已非古调,但仍可以歌唱,宋诗劣于唐诗的主要原因,在于“主理不主调”,失去了唐诗所具有的音乐性。为了回归声依咏、律和声的抒情传统,他力图以盛唐诗雄浑豪壮的声调气格来振作诗坛,以沉着为三昧,以浑厚为神明,讲究格古、调逸、气舒和音圆。

对于唐诗声调,可以有不同的理解。李梦阳提倡的“唐调”,特指盛唐诗歌高亢激昂的声调,而与李梦阳同为七子首领的何景明则倾向于初唐诗“俊亮”、“流转”的音节。何景明说:“仆始读杜子七言诗歌,爱其陈事切实,布辞沉著。鄙心窃效之,以为长篇圣于子美矣。既而,读汉魏以来歌诗及唐初四子者之所为。而反复之,则知汉魏固承三百篇之后,流风犹可征焉。而四子者虽工富丽,去古远甚,至其音节,往往可歌。乃知子美辞固沉著,而调失流转;虽成一家语,实则诗歌之变体也。”④他认为杜甫七言古诗不如初唐四杰的原因,在于其诗的音节缺乏风人之致而不可歌。声调是否清亮流转,成为何景明判断诗歌体格高下的标准。他在给李梦阳论诗书信里说:“夫意象应曰合,意象乖曰离。是故乾坤之卦,体天地之撰,意象尽矣。空同丙寅间诗为合,江西以后诗为离。譬之乐,众响赴会,条理乃贯;一音独奏,成章则难。故丝竹之音要眇,木革之音杀直;若独取杀直,而并弃要眇之声,何以穷极至妙,感精饰听也?试取丙寅间作,叩其音尚中金石;而江西以后之作,辞艰者意反近,意苦者辞反常,色淡黯而中理披慢,读之若摇鞞铎耳。空同贬清俊响亮,而明柔澹沉著、含蓄厚典之义,此诗家要旨大体也。然究之作者命意敷辞,兼于诸义,不设自具。若闲缓寂寞以为柔澹,重浊剜切以为沉著,艰诘晦塞以为含蓄,野俚辏积以为典厚,岂惟缪于诸义,亦并其俊语亮节悉失之矣!”⑤何景明认为声调应落实在音节响亮上,音节协律方可歌。他批评李梦阳的空同诗缺乏文彩和风致,无清俊响亮的金石之音,这与两人对唐诗声调的认识不同有关。

对杜诗声调看法的不同,反映了李、何在唐诗格调问题上的分歧。关于李、何的论争,胡应麟说:“律诗全在音节,格调风神尽具音节中。李、何相驳书,大半论此。所谓俊亮沈著,金石鞞铎等喻,皆是物也。”⑥音节是俊亮还是沉着,对诗歌的声调和风格都有影响。何、李争论涉及如何学习唐诗格调的问题,是只学盛唐和老杜,还是要旁及初唐与汉魏?何景明说:“追昔为诗,空同子刻意古范,铸行宿镆,而独守尺寸。仆则欲富于材积,领会神情,临景构结,不仿形迹。诗曰:‘惟其有之,是以似之。’以有求似,仆之愚也。近诗以盛唐为尚,宋人似苍老而实疎卤,元人似秀峻而实浅俗。今仆诗不免元习,而空同近作,间入于宋。仆

---

① 《怀麓堂诗话校释》,第 272 页。
② 朱彝尊:《明诗综》第三册,北京:中华书局 2007 年版,第 1482 页。
③ 李梦阳:《缶音序》,《空同集》卷五十二,文渊阁四库全书本。
④ 何景明:《明月篇并序》,《何大复集》,李淑毅等点校,郑州:中州古籍出版社 1989 年版,第 210 页。
⑤ 何景明:《与李空同论诗书》,《何大复集》,第 575—576 页。
⑥ 胡应麟:《诗薮·内编》,上海:上海古籍出版社 1979 年版,第 103 页。

固蹇拙薄劣,何敢自列于古人? 空同方雄视数代,立振古之作,乃亦至此,何也?”①他自称:“景明学诗,自为举子历宦,于今十年,日觉前所学者非是。盖诗虽盛称于唐,其好古者自陈子昂后,莫若李、杜二家。然二家歌行近体,诚有可法;而古作尚有离去者,犹未尽可法之也。故景明学歌行、近体有取于二家,旁及唐初、盛唐诸人;而古作必从汉魏求之。虽迄今一未有得,而执以自信,弗敢有夺。”②何景明作诗有学王维清婉格调者,而李梦阳认为:“王维诗高者似禅,卑者似僧,奉佛之应哉?”③似禅者流于空净,似僧者流于枯寂,都不是李梦阳所提倡的沉着、浑厚风格。

李梦阳在《潜虬山人记》中说:“夫诗有七难,格古,调逸,气舒,句浑,音圆,思冲,情以发之,七者备而后诗昌也。……三百篇色商彝周敦乎? 苔渍古润矣。汉魏佩玉冠冕乎? 六朝落花丰草乎? 初唐色如朱甍而绣闼,盛者苍然野眺乎? 中微阳古松乎? 晚幽岩积雪乎?”④唐诗的初、盛、中、晚,只有盛唐诗歌“苍然野眺”的苍茫境界和浑厚体格,与李梦阳所追求的审美理想最为接近。在与何景明论诗的信中,他提出解决七难的要求:“辞断而意属者,其体也,文之势也。联而比之者,事也。柔澹者思,含蓄者意也,典厚者义也。高古者格,宛亮者调,沉著雄丽、清峻闲雅者,才之类也,而发于辞。辞之畅者,其气也,中和者,气之最也。夫然,又华之以色,永之以味,溢之以香,是以古之文者,一挥而众善具也。”⑤典重含蓄的意思,高古的体格,宛转响亮的声调,沉着雄浑的意境等,这些只有杜诗的格调才能苞举。

李梦阳作诗以杜诗格调为标准,被何景明讥笑为“刻意古范,铸形宿镆,而独守尺寸”。但王世贞以为“李献吉如金□擘天,神龙戏海;又如韩信用兵,众寡如意,排荡莫测。”⑥指出李梦阳阔大雄浑的诗风主要得之于学杜。沈德潜《明诗别裁》说:“(空同)七言古雄浑悲壮,纵横变化;七言近体开合动荡,不拘故方,准之杜陵,几于具体。故当雄视一代,邈焉寡俦。”⑦也正因为李梦阳作诗近于杜,所以能绝去华靡而振起豪壮之气。他对杜诗体格的声调规摹,并不停留在守法的层面上,而是主张由法而入,将“法”化于无形,以致超越诗法,创造出情感充沛、意境阔大、格调雄壮和谐的诗歌境界。

三

审音辨体是明代唐诗接受的一代之学,由唐诗的声韵、气格求其兴趣风神,既有声调运用技巧和用韵的讲究,也有对声音与气格、情韵关系的考虑。作为“后七子”早期的领袖人物,谢榛有关唐诗声韵、气格与格调的论说,在分析音韵和排比声偶的细致方面堪称一时之最,这对“格调”论而言是一种深化和超越,但也有过分偏重于文字声韵的纠结和曲折。

李东阳以声音论诗时,谈到过须“论其字面之清浊,音韵之谐舛”,⑧但是并未具体展开,而这方面谢榛言之犹详。他说:“予一夕过林太史贞恒馆留酌,因谈诗法妙在平仄四声而有清浊抑扬之分。试以‘东’、‘董’、‘栋’、‘笃’四声调之,‘东’字平平直起,气舒且长,其声扬也;‘董’字上转,气咽促然易尽,其声抑也;‘栋’字去而悠远,气振愈高,其声扬也;‘笃’字下入而疾,气收斩然,其声抑也。夫四声抑扬,不失疾徐之节,惟歌诗者能之,而未知所以妙也。非悟何以造其极,非喻无以得其状。譬如一鸟,徐徐飞起,直而不迫,甫临半空,翻若少旋,振翮复向一方,力竭始下,塌

---

① 何景明:《与李空同论诗书》,《何大复集》,第 575 页。
② 何景明:《海叟集序》,《何大复集》,第 595 页。
③ 李梦阳:《论学上篇第五》,《空同集》卷六十六。
④ 李梦阳:《潜虬山人记》,《空同集》卷四十八。
⑤ 李梦阳:《驳何氏论文书》,《空同集》卷六十二。
⑥ 王世贞:《艺苑卮言》卷五,《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 1036 页。
⑦ 沈德潜:《明诗别裁集》,长沙:岳麓书社 1998 年版,第 68 页。
⑧ 《怀麓堂诗话校释》,第 53 页。

然投于中林矣。沈休文固已订正,特言其大概。若夫句分平仄,字关抑扬,近体之法备矣。凡七言八句,起承转合,亦具四声,歌则扬之抑之,靡不尽妙。”①一般人言近体诗的声律,止于平仄的黏对所形成的节奏声调,很少再辨析四声的抑扬顿挫所造成的字面清浊,而谢榛认为诗歌应该“平仄以成句,抑扬以合调。扬多抑少,则调匀;抑多扬少,则调促。……王昌龄《长信秋词》:‘玉颜不及寒鸦色,犹带昭阳日影来。’上句四入声相接,抑之太过;下句一入声,歌则疾徐有节矣。刘禹锡《再过玄都观》诗:‘种桃道士归何处,前度刘郎今又来。’上句四去声相接,扬之又扬,歌则太硬;下句平稳。”②学习唐人近体诗格律,不仅要合乎平仄律,还要体会其字音和韵调之美,以音调抑扬中度的声韵和谐为关键。

谢榛的《四溟诗话》有大量诗歌声调运用技巧的论述,对“盛唐声韵”的解析达到非常细化的程度。他引用邹国忠之言“不用沈韵,岂得谓之唐诗”③,以此说明近体诗必须严格使用沈约所修订的“今韵”,也就是唐诗所用之韵。他认为近体诗最重要的特征,就是合辙押韵、声调运用得当。谢榛说:‘凡作近体,诵要好,听要好,观要好,讲要好。诵之行云流水,听之金声玉振,观之明霞散绮,讲之独茧抽丝。此诗家四关。使一关未过,则非佳句矣。”④所谓“诵要好”和“听要好”,都是指诗歌的音韵声调之美。他说:“七言绝句,盛唐诸公用韵最严,大历以下,稍有旁出者。作者当以盛唐为法。盛唐人突然而起,以韵为主,意到辞工,不假雕饰;或命意得句,以韵发端,浑成无迹,此所以为盛唐也。宋人专重转合,刻意精炼,或难于起句,借用傍韵,牵强成章,此所以为宋也。”⑤他认为盛唐诗歌创作以韵为主,用韵最严格,这是其高出宋人的地方。而用韵关乎声调抑扬,如“杜牧之《开元寺水阁》诗云:‘六朝文物草连空,天澹云闲今古同。鸟去鸟来山色里,人歌人哭水声中。深秋帘幕千家雨,落日楼台一笛风,惆怅无因见范蠡,参差烟树五湖东。’此上三句落脚字,皆自吞其声,韵短调促,而无抑扬之妙。因易为‘深秋帘幕千家月,静夜楼台一笛风’。乃示诸歌诗者,以予为知音否邪?”⑥他用是否知音的标准来衡量唐诗,声律的重要性超过了诗歌意义,所谓“凡字异而意同者,不可概用之,宜分乎彼此,此先声律而后义意,用之中的,尤见精工。然禽不如鸟,翔不如飞,莎不如草,凉不如寒,此皆声律中之细微。作者审而用之,勿专于义意而忽于声律也。”⑦诗若无抑扬之妙,则病在韵短调促。如“王摩诘《送少府贬郴州》、许用晦《姑苏怀古》二律,亦同前病。岂声调不拘邪?然子美七言,近体最多,凡上三句转折抑扬之妙,无可议者,其工于声调,盛唐以来,李杜二公而已”⑧。在指出他人诗歌声病的同时,谢榛对李、杜诗声韵的自然合度予以极高评价。

李东阳曾经说过盛唐人善用虚字,可并未深入论述,谢榛对此进行了探究,以为唐人善于用虚字调节语气,以求声韵合乎自然。他指出从初唐到大历七言律诗的演变,有虚字使用增多的现象,而盛唐诗的特点是虚实得当。他说:“七言近体,起自初唐应制,句法严整。或实字叠用,虚字单使,自无敷演之病。”⑨大凡作诗,虚多则弱,实多有骨,初盛唐多用实字,故多有气力。到杜甫开始多用虚字,但是运用还较为得当。如“少陵《怀古》:‘一去紫台连朔漠,独留青冢向黄昏。’此上

① 谢榛:《四溟诗话》,《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 1186—1187 页。
② 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1187 页。
③ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1140 页。
④ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1138 页。
⑤ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1143 页。
⑥ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1187—1188 页。
⑦ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1202 页。
⑧ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1188 页。
⑨ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1224 页。

二字虽虚，而措辞稳帖。《九日蓝田崔氏庄》：‘蓝水远从千涧落，玉山高并两峰寒。’此中二字亦虚，工而有力。中唐诗虚字愈多，则异乎少陵气象。刘文房七言律，《品汇》所取二十一首，中有虚字者半之。如‘暮雨不知涢口处，春风只到穆陵西’之关.钱仲文七言律，《品汇》所取十九首，上四字虚者亦强半。如‘不知凤沼霖初霁，但觉尧天日转明’，‘鸳衾久别难为梦，凤管遥闻更起愁’之类。凡多用虚字便是讲，讲则宋调之根，岂独始于元白！”①七言近体中间两联多用虚字，易产生“声口虽好，而格调渐下”的流弊。

本着声调须抑扬有度的论诗主张，谢榛对一些他认为音韵方面有瑕疵的中晚唐诗做了修改，涉及钱起的《送李评事赴潭州使幕》、戴叔伦的《除夜宿石头驿》、刘禹锡的《乌衣巷》、白居易的《王昭君》，以及杜牧的名篇《开元寺水阁》、《清明》，郑谷的《淮上与友人别》等。如他按照七言律的起、承、转、合须“抑扬合调”的看法，将杜牧《开元寺水阁》里自吞其声的第三联“深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风”，改为“去声之扬”的“深秋帘幕千家月，静夜楼台一笛风”，目的是与“入声抑之”的第四联声调抑扬相间。这种修改完全着眼字音的清浊，忽略了杜牧这首诗的感情基调是凄楚惆怅。再如郑谷的名作《淮上别友》：“扬子江头杨柳春，杨花愁杀渡江人。数声封底离亭晚，君向潇湘我向秦。”谢榛将其改为：“君向潇湘我向秦，杨花愁杀渡江人。数声长笛离亭外，落日空江不见春。”理由是：“凡起句当如爆竹，骤响易彻；结句当如撞钟，清音有余。”②他以音响为诗歌格调的要素，主张先声律而后意义，经其修改的唐诗，诗律的起承转合与字音平上去入的抑扬相间是一致的，符合声韵合调的要求。

谢榛很清楚声韵与情调相通，认为作诗要“以兴为主”，因此“诗有可解、不可解、不必解，若水月镜花，勿泥其迹可也”。③他说：“诗有四格：曰兴，曰趣，曰意，曰理。太白《赠汪伦》曰：‘桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。’此兴也。陆龟蒙《咏白莲》曰：‘无情有恨何人见，月晓风清欲堕时。’此趣也。王建《宫词》曰：‘自是桃花贪结子，错教人恨五更风。’此意也。李涉《上于襄阳》曰：‘下马独来寻故事，逢人唯说岘山碑。’此理也。悟者得之，庸心以求，或失之矣。”④诗之韵调唯在兴趣，因此“凡作诗，悲欢皆由乎兴，非兴则造语弗工。欢喜之意有限，悲感之意无穷。欢喜诗，兴中得者虽佳，但宜乎短章；悲感诗，兴中得者更佳，至于千言反覆，愈长愈健。熟读李、杜全集，方知无处无时而非兴也”。⑤唐音与宋调的分别，就在于是兴趣悠长，还是义理深刻？谢榛说：“诗中比兴固多，情景各有难易。若江湖游宦羁旅，会晤舟中，其飞扬□轲，老少悲欢，感时话旧，靡不慨然言情，近于议论，把握住则不失唐体，否则流于宋调，此写情难于景也，中唐人渐有之。……拟摩诘有声之画，其不雷同而超绝者，谅不多见，此点景难于情也，惟盛唐人得之。”⑥他主张作诗当以盛唐为法，因盛唐人诗“以韵为主”和“以韵发端”，情韵由兴象引起，兼有情与景两方面的因素而饶有兴趣意味。谢榛说：“诗有辞前意、辞后意，唐人兼之，婉而有味，浑而无迹。宋人必先命意，涉于理路，殊无思致。”⑦他认为：“诗有天机，待时而发，触物而成，虽幽寻苦索，不易得也。”⑧又谓：“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。凡登高致思，则神交古人，穷乎遐迩，系乎忧乐，此相因偶然，著形于绝迹，振响于无声也。……景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗，以数言而统万形，元气

① 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1224—1225 页。
② 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1154 页。
③ 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1137 页。
④ 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1163 页。
⑤ 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1194 页。
⑥ 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1176 页。
⑦ 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1149 页。
⑧ 《四溟诗话》，《历代诗话续编》，第 1161 页。

浑成,其浩无涯矣。”①唐人诗,尤其是盛唐人的诗,多情韵兴象俱佳而声响调和之作,能给人于无声处响惊雷的美感。

除声韵合调之外,唐人作诗还讲究气格贯穿,有以古入律的风骨。谢榛说:“熟读初唐盛唐诸家所作,有雄浑如大海奔涛,秀拔如孤峰峭壁,壮丽如层楼叠阁,古雅如瑶瑟朱弦,老健如朔漠横雕,清逸如九皋鸣鹤,明净如乱山积雪,高远如长空片云,芳润如露蕙春兰,奇绝如鲸波蜃气,此见诸家所养之不同也。学者能集众长合而为一,若易牙以五味调和,则为全味矣。”②为彰显“气格”的重要,他把诗语分为三种等级,认为“作诗有三等语:堂上语,堂下语,阶下语。知此三者,可以言诗矣。凡上官临下官,动有昂然气象,开口自别。若李太白‘黄鹤楼中吹玉笛,江城五月落梅花’,此堂上语也。凡下官见上官,所言殊有条理,不免局促之状。若刘禹锡‘旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家’,此堂下语也。凡讼者说得颠末详尽,犹恐不能胜人。若王介甫‘茅檐长扫净无苔,花木成蹊手自栽’,此阶下语也”③。他以诗中所表现的气格和风神之不同,将盛唐诗称为“堂上语”,视中晚唐诗为堂下语,宋诗则沦为阶下语而无可救药。谢榛改唐诗,除了讲究声韵之美外,还注重气格的提升,把中晚唐的“堂下语”改为“堂上语”,如他将刘禹锡的《乌衣巷》的名句改为“王谢豪华春草里,堂前燕子落谁家”④,将“旧时”与“寻常”这种反映盛衰感触的词语去掉,以为这样就不会有损诗的气格了。他说:“杜牧之《清明》诗曰:‘借问酒家何处有,牧童遥指杏花村。’此作宛然入画,但气格不高。或易之曰:‘酒家何处是,江上杏花村。’此有盛唐调,予拟之曰:‘日斜人策马,酒肆杏花西。’不用问答,情景自见。”⑤这是将七言句凝缩为五言,以简劲骨力求格高气扬。他以为做诗若无气格贯穿,有格调而无风骨,诗歌作品就会没有神韵,犹如绘日月而无光彩。

从李东阳到谢榛,明人对唐诗声韵之美的探索日益趋于具体深入,但也有过于拘泥字音和韵调的曲折,尤其是谢榛的擅改唐诗,纠结于字音的清浊和声调的抑扬顿挫,难免有损唐诗自然天成的风神情韵。

四

诗歌的声韵之美自近体诗流行而受到广泛重视,唐诗近体里七言律诗的定型最晚,却是最受人们欢迎的体裁。正是在考察七言律渐变的过程中,胡应麟发现杜诗格调与盛唐人诗的风神情韵有所不同。他说:“大率唐人诗主神韵,不主气格,故结句率弱者多。惟老杜不尔,如‘醉把茱萸仔细看’之类,极为深厚雄浑。然风格亦与盛唐稍异,间有滥觞宋人者,‘出师未捷身先死’之类是也。”⑥他以为杜诗以“气格”为主,“皆雄深浑朴,意味无穷。然律以盛唐,则气骨有余,风韵少乏”。⑦因“盛唐句法浑涵,如两汉之诗,不可以一字求。至老杜而后,句中有奇字为眼,才有此,句法便不浑涵。昔人谓石之有眼为研之一病,余亦谓句中有眼为诗之一病”⑧。盛唐诗意境圆融,神韵超然,不可以字句求,而杜甫诗的格调可落实于字法、句法和章法,开启了中晚唐甚至宋人的作诗门径。

在指出杜诗“格调”与盛唐诗的“神韵”有别后,胡应麟进一步以体格声调、兴象风神言唐诗之美。他说:“作诗大要不过二端,体格声调,兴象风神而已。体格声调有则可循,兴象风神无方可执。故作者但求体正格高,声雄调鬯;积习之久,

---

① 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1180 页。
② 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1180 页。
③ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1209—1210 页。
④ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1153 页。
⑤ 《四溟诗话》,《历代诗话续编》,第 1152—1153 页。
⑥ 《诗薮·内编》,第 87 页。
⑦ 《诗薮·内编》,第 88 页。
⑧ 《诗薮·内编》,第 91 页。

矜持尽化，行迹俱融，兴象风神，自尔超迈。譬则镜花水月，体格声调，水与镜也；兴象风神，月与花也。必水澄镜朗，然后花月宛然。讵容昏鉴浊流，求睹二者？故法所当先，而悟不容强也。”①通过对“镜花水月”的分解，辩证地阐释了体格声调与兴象风神之间虚实结合的关系，即前者是后者表现形式，后者是前者的精神升华，与之相对应的是律法与妙悟。明人习惯于以体格声调言“盛唐之音”，以便在具体的声响和音节等方面加以模拟。胡应麟在完善格调说的基础上，进一步以兴象风神论唐诗的美感特质，指出学诗的向上一路。“盖作诗大法，不过兴象风神，格律音调。格律卑陬，音调乖舛，风神兴象，无一可观，乃诗家大病。”②诗歌具有兴象风神，才会有言有尽而意无穷的美感，这种美感出自对兴象的直观感悟。没有兴象，则风神无所依托和无从表现；若无风神，兴象就缺乏生动的气韵。分而言之，曰兴象，曰风神，合而言之则为神韵。作诗发以兴象，陶以风神，出语自然超拔。“若神韵干云，绝无烟火，深衷隐厚，妙协箫韶，李颀、王昌龄，故是千秋绝调。”③诗而至此，色相俱全而色相俱空，意在言外，神在象外，真是妙不可言。

体格声律成格调，兴象风神即神韵。早在“格调”说正流行的明嘉靖、隆庆年间，已经有人拈出“神韵”来论诗了。胡直《西曹集序》说：“伯承重气骨，喜瑰壮语；予以气骨尚矣，而神韵先之。譬人之生有颀然魁硕、鸷飙虎视、叱咤风雷者，至扣其计画无所之，则何取焉？假令志意摧三军，智勇饶王公，虽身不七尺，或状类女妇，子其乌可尠哉！是故人不专颀硕，贵在神智；诗不专瑰壮，贵在神韵。虽然，世之语神韵者希矣。”④他又在《刿王太史诗序》中进一步申言：“予昔与友人论诗，独珍神韵。友人唯唯否否，至或为论说相抵，唯丹阳姜廷善、潭州王少潜不予逆。然神韵亦难言，其上必有道君子之撰，褐外而玉内，又如稻麦食人，无修醲溢味，而非此弗生。此岂可与妍色象矜名称者论哉？其次则如陶、谢、王、储、崔、孟、李太白诸作，咸飘飘有象外奇骤，不蹑尘阓之气，间涉世故，亦无为艰难愁苦状，盖物莫得而欺之者矣。”⑤明万历之后的诗坛，对唐诗声调的重视逐渐让位于对诗歌韵味的强调。陆时雍说：“诗之可以兴人者，以其情也，以其言之韵也。……是故情欲其真，而韵欲其长也，二言足以尽诗道矣。乃韵生于声，声出于格，故标格欲其高也；韵出为风，风感为事，故风味欲其美也。”⑥其《唐诗镜》以“韵趣”观照唐诗，修正了偏重“格调”的论诗标准。所谓“有韵则生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗；有韵则响，无韵则沉；有韵则远，无韵则局。物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体势在于游行，此则韵之所由生矣。”⑦韵是由诗之声色体态洋溢出来的风味、风神。神韵之难言，在于其不离物象而又超以象外，要领略其风神而得其环中，所谓丹青难写是精神！

“神韵”体现的是诗歌的生命精神，讲究气韵生动，是诗歌最精华的部分。胡应麟《诗薮·外篇》说：“诗之筋骨，犹木之根干也；肌肉，犹枝叶也；色泽神韵，犹花蕊也。筋骨立于中，肌肉荣于外，色泽神韵充溢其间，而后诗之美善备。犹木之根干苍然，枝叶蔚然，花蕊烂然，而后木之生意完。”⑧他以为诗有“神韵”，才有盎然生意，也才有美感可言。他说：“李白《塞下曲》、《温泉宫》、《别宋之悌》、《南阳送客》、《度荆门》，孟浩然《岳阳楼》，王维《岐王应教》、《秋宵寓直》、《观猎》，

① 《诗薮·内编》，第 100 页。
② 《诗薮·外编》，第 126 页。
③ 《诗薮·内编》，第 110 页。
④ 胡直：《衡庐精舍藏稿》卷八，文渊阁四库全书本。
⑤ 胡直：《衡庐精舍藏稿》卷九。
⑥ 陆时雍：《诗镜总论》，《历代诗话续编》，第 1415 页。
⑦ 陆时雍：《诗镜总论》，《历代诗话续编》，第 1423 页。
⑧ 《诗薮·外编》卷五，第 206 页。

岑参《送李大仆》,王湾《北固山下》,崔颢《潼关》,祖咏《江南旅情》,张均《岳阳晚眺》,俱盛唐绝作。视初唐格调如一,而神韵超玄,气概闳逸,时或过之。”①从体格声调来考察,盛唐诗与初唐诗并无二致,若论“神韵”超拔,则盛唐诗多韵在言外的独特处。胡应麟举例说:“审言‘风光新柳报,宴赏落花催’,摩诘‘兴阑啼鸟换,坐久落花多’,皆佳句也。然‘报’与‘催’字极精工,而意尽语中;‘换’与‘多’字觉散缓,而韵在言外。观此可以知初、盛次第矣。”②其《题柳河东集后》云:“柳州岭右诸近体,面目愈工,神情愈远,何也?盛唐之工在神情,故愈工愈合;晚唐之工在面目,故愈工愈离。悟此数言,诗道过半矣。”③盛唐之“神情”指诗之神韵,而中唐“面目”乃诗之体格声调。

神韵是超越形迹的韵外之致、象外之象,是流走于意识空间的审美兴趣;面目局限于体格声调,愈规范愈滞于形迹,以至于无美感可言。具有“神韵”的唐诗,包含言外不尽之意而有兴象玲珑之美。胡应麟说:“盛唐绝句,兴象玲珑,句意深婉,无工可见,无迹可寻。中唐遽减风神,晚唐大露筋骨,可并论乎!”④无迹可寻只是讲看不到形迹,并非是一片空无,诗歌超拔的兴象风神不能完全脱离体格声调,格律是唐代近体诗的律髓。胡应麟说:“学五言律,毋习王杨以前,毋窥元白以后。先取沈、宋、陈、杜、苏、李诸集,朝夕临摹,则风骨高华,句法宏赡,音节雄亮,比偶精严。次及盛唐王、岑、孟、李,永之以风神,畅之以才气,和之以真澹,错之以清新。然后归宿杜陵,究竟绝轨,极深研几,穷神知化,五言律法尽矣。”⑤他认为应该在掌握体制声调律法的基础之上,再进一步领略盛唐诸公的“风神”、“才气”及其表现方式,才能把握无迹可循的唐诗神韵。

诗之“神韵”是诉诸直觉的幻美,犹如空中之音、镜中之花,不涉理路,不落言筌,故唐诗的“兴象风神”要靠妙悟去心领神会。胡应麟说:“汉、唐以后谈诗者,吾于宋严羽卿得一悟字,于明李献吉得一法字,皆千古词场大关键。第二者不可偏废,法而不悟,如小僧缚律;悟不由法,外道野狐耳。”⑥就明人对唐诗之美的追寻而言,这是一个力求将审美妙悟与具体诗法相结合的过程。许学夷也说:“盛唐诸公律诗,得风人之致,故主兴不主意,贵婉不贵深。(谓用意深,非情深也。)冯元成谓‘得风人之旨而兼词人之秀’是也。子美虽大而有法,要皆主意而尚严密,故于雅为近,此与盛唐诸公,各自为胜,未可以优劣论也。”⑦“或问:子美五七言律,较盛唐诸公何如?曰:盛唐诸公,惟在兴趣,故体多浑圆,语多活泼。若子美则以意为主,以独造为宗,故体多严整,语多沉着耳。此各自为胜,未可以优劣论也。”⑧虽然这些话头来自严羽,但也有明人自己的体会在。

唐代是近体诗的天下,即便是古体诗也多含有律句,所以明人对唐诗的接受以声律为具体入手处,进一步则以其内在的生命情韵为核心。若只是规模唐诗的格调而不能把握神韵,就会得其皮毛而失却精神。祛除此弊的途径,就是要注重审美体验,靠直觉把握盛唐诗所蕴含的那种永远新鲜的感性经验,那种能激动人心灵的浓烈情韵和气格。胡应麟体制格调与兴象风神并重的观点,既尊重诗歌的创作实际,又兼顾了诗的美感特质,揭示出唐诗的“神韵”之美。格律声调与风神情韵的完美结合,蕴含着唐诗美典悦耳赏心的奥秘。

---

① 《诗薮·外编》卷四,第 66 页。

② 《诗薮·外编》卷四,第 68 页。

③ 胡应麟:《少室山房集》卷一百五,文渊阁四库全书本。

④ 《诗薮·内编》,第 114 页。

⑤ 《诗薮·内编》,第 58 至 59 页。

⑥ 《诗薮·内编》,第 100 页。

⑦ 许学夷:《诗源辨体》,北京:人民文学出版社 1987 年版,第 183 页。

⑧ 许学夷:《诗源辨体》,第 214 页。

On the Prosodic Beauty of Tang Poetry

Zhang Yi

(*School of Literature*, *Nankai University*, *Tianjin*摇300071, *China*)

Abstract: The way how the Former Seven Poets (前七子), the Latter Seven Poets (后七子) and their followers of the Ming Dynasty learned to write poems began with the specific and delicate acoustic and prosodic system. They highly praised Tang poetry, and learned its unique acoustic emotion and romantic charm. The aesthetic acceptance and theoretical interpretation of Tang poetry by the poets of the Ming Dynasty underwent a circuitous process in seeking for its prosodic beauty, starting from the imitation of its resonant and harmonious tones and tunes, making an analysis of its application of specific and delicate metric patterns, then going beyond its limited prosody and artistic style, and finally achieving an aesthetic awareness of poetic image, style and spirit. Together with the theory of artistic style which focused on examining sounds and differentiating styles, the disclosure and interpretation of its romantic charm produced an influence on the orientation of the acceptance of Tang poetry by the poets of the Ming Dynasty. Though they could not fully and accurately grasp the essence beyond its romantic charm, they gradually had a deeper understanding of its beauty, elegance and profundity.

Key words: Tang poetry, prosody, syllable, artistic style, romantic charm

(责任编辑摇摇郑摇园)